つげ義春論ノート

——存在論的反（アンチ）マンガ——

石子順造

恍惚とした恐怖の体験

写し絵という遊びがあった。どこか汗が乾いた後のような、ヌメリとした感触をもった台紙に、動物や人間や、花や飛行機や船の色つきの図形が印刷されているもので、それを水にひたして別の紙に押しあてると、図形だけがすっぽりと写しとれる遊びである。台紙の図形は、のりがついた裏面だったから、うすぼけて青黄色にみえたが、それが写しとられると、水にうるんで色鮮かに、そのくせいやに平っぺったく、突然生き返ってきた。驚いて見た台紙の方には、肉体だけを蒸発させてしまった跡形だけが、まるで白い影のように残っていた。その双方を交互に眺めていると、ぼくの身内のどこかで、あまりにも華麗で、物言わぬ薄明な生命感と、清潔に乾燥した寂寥感とが、一種の不安感をともなって通り過ぎていくように思えたものだった。

つげ義春のマンガについて書こうと思った当初から、ぼくにはあの写し絵という遊びにまつわっていた、すがすがしい痛みのような記憶がよみがえってきて放れないでいる。もうすっかりおとなになってしまった今のぼくのいい方でなら、あるいはそれは、永久にとり戻すことのできない生前の、記憶とはいえぬ記憶への触知ではなかっただろうか。ぼくは生れ落とされる前、どこで何をしていたのだろう？ぼくが生れてきてしまった後には、あのような白い影が、今のぼくのような姿、恰好で、じっと立ちつくしているのだろうか？それは存在をおおう非存在への、一瞬の、不可視な触知ではなかったろうか。写し出された絵と、写しとられた絵の間の、不可逆的な距離は、無限に遠く、計測できない時間の裂け目にちがいなかったのでは……。

台紙が乾燥するとともに、図形の痕跡は消えていく。そしてぼくは、やっとぼくの日常にすべり帰る。ちょうど同じように、つげのマンガを読み終えて、ぼくがぼくの日常の手ざわりを取りもどすためには、ある時間が必要なのだ。ぼくはその間、この日常的地平からつと放たれ、無重力状態に浮遊する。いや無重力状態というのは適切ではなかった。空無の奈落に、垂直に下降するときに覚えるであろうような、こうこつとした恐怖の体験とでもいっておこう。

こんな体験は、日常言語からはすでにはるかに遠いようだが、あるいは発生期の言語体験なのかもしれない。それはわずかに、いくつかの詩編から受けとることのできるものに近かったようだ。たとえば

「桜の樹の下には屍体が埋ってゐる！
　これは信じていいことなんだよ。何故って、桜の花があんなにも見事に咲くなんて信じられないことぢゃないか俺はあの美しさが信じられないので、この二三日不安だった。しかしいま、やっとわかるときが来た。桜の樹の下には屍体が埋っている。これは信じていいことだ。」

「桜の樹の下には」と題してこの詩を発表した梶井基次郎は、当時（昭和三年）二八才ですでに胸を病んでいた。つげは写真で見るかぎりきわめて頑健そうだし、テレビも原爆もある今日に生きているのだが、この二人の、観念の暗がりをたどる足どりと、透明な精神の相との共通項を、どこかで想起するのはぼくの性急な短絡というものだろうか。

つげのマンガについて、これがマンガといえるだろうか？という疑問が生じるのも当然だと思う。従来までのマンガ観でなら、どこがおかしいわけでもなく、どんな事件があるというのでもない。ぼく自身小著で、「事を描いた、わかる絵」などとマンガを定義して、一年もたたないうちに後悔させられている。もっともぼくは、こんな定義では、明日のマンガには狭ますぎるとも書いておいたが、その明日のマンガが、こうもはっきりとした形を整えて、すぐ来てしまうとは思っていなかった。つげのマンガは、ぼくのいい方でなら、存在論的反マンガとでも呼ぶしかない。

つげのマンガは、いわゆる〈事〉を描いたものではないとすると、ぼくらはつげの世界に近づく手がかりとして、たとえば描法、人物形象、あるいはその独自な劇性など、そのどれを選んでもよく、しかもそのいずれかだけであることはできない。描法もモチーフも、テーマも劇性も人物も、風景も動物も、すべてが同時平行的に考察され、論じられねばならないだろう。そこでぼくは、ここでは自分の想念にしたがって、モザイク状に書いてみることにしたい。多分この文は、ノートあるいはメモで終るしかないだろう。

無限の未来を見つめる眼

まず最初に、つげのマンガで、ぼくが強く印象づけられているもののひとつである、登場人物たちの眼について書こう。あの眼が空白な中央に、へそのようにポツンと浮いた瞳のあるあの眼（四白眼という呼び方はないのだろうか）は、一体どこを見ており、しかもなぜああも凝視つづけるのか。うつろというのは当らない。たしかに何かを見つめているのだ。たとえば「李さん一家」の最終頁の、李さんの家族たちは、とりわけお母さん似のあの男の子は……。少くも、今かれらとむきあっている、読者のぼくを見ているのではない。ぼくを通りすぎて、はるかかなた、無限の未来を見つめているのではないだろうか。無限の未来とは、未知につつまれた過去の謂なのだ。そこで

は未来も過去も、したがって現在さえもが、すべて未知という一体なのだ。ぼくらの生の現在とは、既知とされる過去からの、未知への、矛盾をはらんだ飛躍の具体感だとすれば、あの眼の持ち主たちは、すでに現在を失っている。かれらは一切の未知だけを見、どのような既知とも関係づけられていない。世間の子どもが持っているような、おとなたちからそう呼ばれる、あの無心さの表現などといえるものではない。子どもの無心さとは単純な無知さの別称であることが多いが、つげが描き出す子どもたちは、およそ無知ではなさそうだ。いいたければこういっておこう。つげのマンガの子どもたちは、すでにあまりにも老人なのだと。

　このような眼を、なぜかれらは持つことになってしまったのだろうか。そんな過程を、またたとえば、「沼」にうかがうことはできないだろうか。

　雁を撃ちにきた少年が、沼のほとりで少女に出会い、一夜彼女の部屋に泊めてもらうというだけの〈事〉を描いた、この卓抜なマンガで、ぼくは激変するいくつかの眼に気づく。パッチリとしたつぶらな黒い瞳をもったその少女は、伏し眼がちになったかと思うと、突如猫のような鋭く白く光る瞳に変わり、つぎの瞬間には瞳そのものを失っていく。〈見る〉ということの、あるいは〈知ってしまう〉ということの、きびしい痛覚が、端的に描きぬかれていた、といえば大げさすぎるだろうか。“見なければ良かったのに、知らなければもっと良かっただろうに…”という、生きることの悲哀を、その眼は見、知ってしまっているかのようだ。翼を散弾で撃たれてばたつく雁にむかって、少女はいたいたしげにいう。「いかようにもがけど詮なかるまいに」「いっそ死んでしまった方が、なんぼか幸せ……」そして「われの寿命じゃ……」と、両手で一気に雁の首をひねりにかかるのだ。そして雁を撃った少年が、雁が落ちていなかったかと訪ねたつぎのカット。ひとさし指を雁にくわえさせて、ずいっとさし出された少女の腕。雁の首は、無残にもぶっつりとよじり切られていたのだった。深夜に首をしめにくる蛇を、鳥籠の中に飼っていたこの少女は、そのつぶらな瞳で、すでに死を、そして生の虚構であることを見、知りぬいていたのか。であったとすれば、彼女が人間を蜃気楼のようにしか見ず、その肉体をすかして、遠く永遠の過去未来を凝視しえたとしても、なんの不思議があったろう。

「沼」（「ガロ」一九六六年二月号より）

肉感を喪失した〈自立〉

　このような子どもたちが出没するつげのマンガの人物群は、およそ二種類に分けられよう。〈自分〉と〈自分たち〉と〈よそ者〉と。「沼」では、少女が〈自分〉で、少女の祖母と義兄夫婦の〈自分たち〉、少年は一切の他人を代表する〈よそ者〉である。「紅い花」にも同じような形がある。「李さん一家」は、〈自分たち〉と〈よそ者〉しかいないみたいだが、一寸注意すると、またその〈自分たち〉がすべてばらばらの〈自分〉でもあることが知れる。むろん例外もあるが、大体ぼくが好きな短編は、このような人物構造をもっていた。そして〈よそ者〉と〈自分〉との異和関係が、〈自分〉と〈自分たち〉との断絶に乗算されて、螺線状に劇性を波動させ、総じて超現実的な世界を重層的に構造化していく。「沼」で少年は、少女と同和できないままに、虚空に向って発砲し、少女は義兄との対話の中で、ついに交錯することのない精神の相をのぞかせる。それらは相互にメートルとグラムと秒ほどのちがいなのである。たすことも引くこともできず、わずかに掛けあるいは除されようとして解決不能な精神の様態は、ぼくらが生活しているこの日常的現実のものではない。〈自分〉と〈自分たち〉と〈よそ者〉とは、人間関係のひとつの典型であるはずだが、つげは、その日常的水準での擬似性を、すっぱりと剥離して見せてくれる。ぼくらが存在の深奥に潜航しようと思えば思うほど、日常性の擬態に、いわば日常というその虚構の構造に気づかされるだろう。つげはそのような虚構としてある日常的現実を透過して、もうひとつのたしかな現実にぼくらを導いていく。これは非現実ではなく、むしろ超現実とでもいうべき地平である。

　つげが与える超現実感は、その情景描写が、人物描写ときわ立ってちがうことからもうかがえる。ぼくの写し絵の記憶も、あるいはつげの人物描写の、あの平板な空無感に由来していたのかも知れない。つげは自然の風物を細密に描きこんで、その残った空白部として人間を置いているみたいでさえある。人間は自然の一部でもあったはずなのに、いつかその母なる自然から遠ざかり、人工の自然をつくって天然の自然と対立するようになった。そしてそのことによってしても、人間の中の非自然は、ついに自然の発気の一部でしかなく、いずれ有限の生命を終るしかない。つげは、人間の有限の肉体を超えて、原始の自然の、倫理という

か摂理の側におり立ち、やがて肉体を、幻夢のように、なかったものとして捉えかえしているのではないか。人間は、描線で囲われてそこに残ったからありうるのであって、イメージにすぎなくて、実体としてはないはずだといった生命感。いいかえれば自分という人間は、生きているはずはないというたしかな知覚、または生れてきてここにいるのは不思議だという自信（？）。だからつげにあっては、自然と人間との関係は逆倒されつつ、そのじつ自然が超えられているといっていいだろう。人間はまちがいもなく実存しているのだから、ここにいない。事物は生きていないから、そこにある。この一見背反とみえる構造的な論理こそ、つげの存在論の背骨であるとぼくは思う。

つげの超現実感が、単純ないわゆる超現実主義者とちがうのも、おそらくかかってこの点だろう。

登場人物たちが使用する言葉がまた、そのことを裏づけるだろう。「紅い花」や「沼」などに読まれるような〈もし〈読む〉というとして〉、方言とも老人の言葉ともつかない口のきき方をする子どもたちの言葉は、日常の言葉がいつもどこかで背負っていた現実感を欠落している。言葉は具体的な、どのようなイメージともなじみそうでなじまず、肉感を喪失して自立しようとする。いわば骸でしかない言葉は、〈意味〉から逃亡して、ぼくらの日常感をそぎにかかる。

「山椒魚」（「ガロ」一九六七年五月号より）

人工の自然を嫌う超現実感

つげの超現実感が、人工の自然をきらって、迂回路を通りながら、人間の生命をもつつみかくす、自然の原始への回帰の志向から生じるとすれば、つげが、登場人物たちの場を、都会から遠ざけて求めようとするのも当り前だろう。奥深い山の中の沼（「沼」）、渓流のほとり（「紅い花」「西部田村事件」）、ほら穴（「手錠」）、峠の近く（「峠の犬」「初茸がり」）や温泉場（「噂の武士」）、地下水道のよどみ（「山椒魚」）、夏の終りの海辺（「海辺の叙景」）、人里放れた郊外（「李さん一家」「不思議な絵」「通夜」）など、いずれも人工のそうぞうしさはほとんどない。「西瓜酒」「チーコ」「古本と少女」にしても、下町の中での話であり、ここも匿名の庶民がひっそりと任みついているところであった。ここでまたぼくは、先に引用した梶井基次郎の二五才の時の一文を思い出す。

「何故だか其頃私は見すぼらしくて美しいものに強くひきつけられていたのを覚えている。風景にしても壊れかかった街だとか、その街にしても他所他所しい表通りよりもどこか親しみのある、汚い洗濯物が干してあったりがらくたが転してあったりむさくるしい部屋が覗いてゐたりする裏通りが好きであった。雨や風が蝕んでやがて土に帰ってしまふ、と云ったやうな趣きのある街で、土塀が崩れてゐたり家並が傾きかかってゐたり——勢ひのいいのは植物だけで、時とすると吃驚させるような向日葵があったりカンナが咲いてゐたりする」（引用はいずれも筑摩書房版）

「檸檬」の一部だが、貧しげな風物にたいする、この親しげな精神の共通は何なのだろう。ぼくはつげと会って親しく話したことはないから、つげが梶井をどのように読んでいるか知らない。だがつげの登場人物たちが、このような場所で息づいているのは、おそらく自然の原始に近く、一見無秩序な秩序をもっていたからだろう。息をつめて、都会の狂躁の中で、擬似の孤独による擬似の連帯にのめりこまざるをえない擬似の近代を、かれらが皮膚感覚的に嫌っていたからであろう。

場所と書いているうちに、ぼくは「山椒魚」の、あのすさまじい凝縮力を想い出した。「明日はどんなものが流れてくるのか」「それを思うと俺は愉しくてしようがないんだ」と読まれる最終カットの印象は、つげのマンガの中では「通夜」とともに、めずらしく不思議なあたたかさ、ゆたかさがある。むろんそれも、底抜けの希望などという性質のものではない。つげのマンガには、底抜けの楽天主義や悲観主義は縁がない。ただ暗い地下水道に一匹だけで棲息する山椒魚が、反射する光の溜りを、ゆっくりと泳ぎ行く先に見えた、途切れた遠い明るさに注意したいだけである。彼はついに、その明るみに到達することはないだろう。それはこの短編の第一カットが、この最終カットと同じ情景であることにも暗示されている。はるかな明るみは、多分明日あるいは過去という、神の代名詞でもある未知なのだ。「通夜」でもそれは同じだろう。一度楽しく死人とたわむれた二人には、明日も昨日もないにちがいない。ただ未知が、「山椒魚」の場合は、泥水に流されてきた死んだ赤ん坊（生誕）とともに、「通夜」の場合には息を引きとったばかりの死人（終焉）とともに、現

在と過去と未来とをのみこんでそこにあるばかりである。ただ光だけの、およそかげりのない笑い（「通夜」）と、両手で腹をかかえて水面に浮かんでみせるくったくなさ（「山椒魚」）もまた、同じ根のものなのだ。この二作がほとんど同時期に描かれているのも、うなづけるところだろう。

「私」と動物たちの距離

「山椒魚」についてなら、もうひとつ書き加えておかねばならないことがあった。ぼくのいい方でなら、あれはサイレント・マンガなのである。たしかに山椒魚が、自分で話しているように見えるのだが、果してそうだろうか。ぼくには、どうにも彼のものには思えない。言葉は丁度風景を映し出しているブラウン管から、詩の朗読が聞えてくる時のように、山椒魚とつかずはなれず、どこかわきの方から聞こえてくる。第一カットで、泥水の中から聞こえてくる「俺がどうしてこんな処に棲むようになったのか分からないんだ」を読んだ時、ぼくはすでにそう感じた。サイレントというかぎりは、一切言葉があってはいけないというが、ぼくらがふつうサイレント・マンガとして知っている岡部冬彦の「ベビー・ギャング」や根本進の「クリちゃん」、あるいはボブ・バドルの「意地悪爺さん」などは、いずれも言葉が描いてないというだけで、ひとつは明瞭に発言を聞きとれるではないか。もしそう呼んではいけないというなら、ぼくはつげのマンガのいくつかを、サイレント的だとだけいっておこう。「峠の犬」の場合の話体は、「私」という犬の主人の語りとしてあったが、「山椒魚」も同じだと思える。ただ山椒魚には、彼を飼ってくれる主人が、すなわち語り手に適当な人間がいなかっただけだ。第一「峠の犬」の五郎またはハチにしたって、正しくは「私」を主人公として持っていたわけではなかった。

そのことは、つげがいつくしむ動物たちが、植物のような自然と、人間のような非自然（といったら誤解されるかもしれないが、どうにも適切な用語を思いつかない）との、丁度中間体として自立しているからである。山椒魚を、作者自身の化身とみるような、動物の擬人視は当っていまい。つげの動物は、まさに動物でありながら、どこかで動物ではない。そこがまた、白土三平の描出する動物群とも決定的にちがっている。まさに動物であるとは、山椒魚は山椒魚であり、なんの擬人化でもなく、「チーコ」の文鳥も、文鳥以上でも以下でもなくて、貧しい若夫婦の愛の象徴なんかではない、ということである。「沼」の雁がそうであるように、少女の首をしめる蛇だって、蛇だけなのである。だが「峠の犬」の犬のように、それらの動物は、人間とはちがう生命の持ち主であり、植物とも似ていない。植物や人間や動物の生命を、生命だからといって一蓮托生視するような雑なことは、つげはしない。自然の原始との距離の異同が、生命の仮構性をかえているのだ。植物は自然に一番近く、それから動物で、人間はもっとも遠いのであろう。

秀抜なカット展開

ぼくのノートも、ようやく終りに近づいてきた。後はつげのマンガについて、劇性を支える秀抜なカット展開をメモしておくに止めよう。ふたたび「李さん一家」を例にとれば、「僕」のあばら家に何時の間にか住みついてしまった李さんたちとの、いくつかのエピソードがあって、「僕の風雅な生活を侵害したこの奇妙な一家がそれから何処へ行ったかというと」というカットで頁が終り、さてつぎと思ってその頁をめくると、「実はまだ二階にいるのです」なのである。そして「僕」のあばら家の二階から、先に引用したように、四人の家族がじっとこちらを凝視している一頁大のカットで、ふつりと物語は終ってしまう。“なーーんだ、このマンガは……”と声を出して言うまでにも数分はかかるだろう。李さんたちとのエピソードにひきづられてきた読者は、どこか自分が読み落としたのではないか、といったような不安にもかられるだろう。それも一つ前のカットから、つぎのカットに移る時の、読者の心的な動勢を、つげが巧妙に活用しているからにちがいない。「峠の犬」の最終二カットの描写といい、「紅い花」の場合のマサジの登場の仕方といい、カットの文法についてだけでも、ぼくは小論を書かなければならないだろう。

このつげのマンガについて、教育性や思想性がないなどという俗論にたいしては、季刊評論誌『漫画主義』を、せめて第一号だけでもお読みなさい、といっておこう。第一号で教育性については梶井純が、思想性については古田次郎がそれぞれ論じている。「漫画主義」は、必ず毎号誰れかがつげにふれている（この部分は、宣伝と受けとられてもやむをえない。ぼくも同人の一人だから。しかし不思議なことに、つげについて書かれたものは、『漫画主義』以外ないのである）。

そして最後に、やはりどうしてもぼくはもうひとつ引用しないわけにはいかない。

「第一に、瓦解、眠ることも、覚めていることもできないこと、生に、厳密には生の相次ぐ継起に耐えられないこと。二つの時計は一致せず、内部の時計は、悪魔に憑かれたような、もしくは魔神のような、いずれにしても人間離れのした風情で盲滅法突き進み、外部の時計は躓きつまずき平生通り歩みつづける。……（中略）……とりわけ目立っているのは自己観察だが、それは観念という観念をじっとさせておかず、煽りたて、こうして更にそれ自身新しい自己観察という観念としてますます狩り立てられる結果となる。

第二に、この狩り立ては、人類から外へ向う方向をとっている、ということだ。……（中略）……この孤独はどこに通じるのか？それは、ほとんど不可避と思えるのだが、狂気に通じているのかもしれない。」（近藤・山下訳　新潮社版）

一九二二年一月十六日の、フランツ・カフカの日記の一部である。

＊

〔注〕『ガロ』掲載分のつげ義春作品リスト

▼「噂の武士」四〇年八月号▼「西瓜酒」同　十月号▼「不思議な絵」四一年一月号▼「沼」同　二月号▼「チーコ」同　三月号▼「初茸がり」同　四月号▼「古本と少女」同　九月号▼「手錠」同　十一月号▼「通夜」四二年三月号▼「山椒魚」同　五月号▼「李さん一家」同　六月号▼「峠の犬」同　八月号▼「海辺の叙景」同　九月号▼「紅い花」同　十月号▼「西部田村事件」同　十二月号